بلاغة الغموض في الشعر العربي المعاصر

The rhetoric of ambiguity in the contemporary Arabic poetry

أ. مصطفى الضبع **أ.م. بلال ضحى**
جامعة الإمام عبد الرحمن بن فيصل (**السعودية**)
eldab3@gmail.com

تاريخ الإرسال: **2022/10/01** **تاريخ القبول**: **2022/12/07**

ملخص:

خلافا للنظرة السائدة عند البعض أن الغموض دائما يمثل موضوعا سلبيا في القصيدة فإن هذا البحث يقف عند الغموض بوصفه نظاما بلاغيا يحقق قيمته الفنية بصورة إيجابية معتمدا فكرتين أساسيتين: - الغموض في إطار النقد بوصفه مهادا نظريا حاكما وحاسما للرؤية الإيجابية من خلال الوقوف على آراء النقاد عربا وغربيين, تأصيلا لفكرة الغموض واشتغالها في الفن. - مظاهر الغموض في القصيدة العربية المعاصرة وكيف يحقق جماليات حضوره فيها من خلال نماذج شعرية تصنف الغموض كاشفة عمله .وقد كشف الجانب الثاني عن صور متعددة للغموض تضمنتها القصيدة العربية الحديثة.

الكلمات المفتاحية: البلاغة، الغموض، القصيدة العربية.

Abstract:

Unlike the negative prevailing view towards ambiguity in poetry, this research reveals positively the aesthetics of ambiguity and its artisic value, adopting two main themes: Ambiguity in the framework of criticism becomes a theoretical and decisive guide for the positive vision by standing on the opinions of Arab and Westerner critics rooting for ambiguity and its impact on art. Ambiguity in the contemporary Arabic poem revealing its aesthetics through giving examples of poetic models dealing with ambiguity. The second aspect reveals so many images of ambiguity in the modern Arabic poems.

Keywords: Rhetoric; Ambiguity; Arabic poem.

مقدمة:

للوهلة الأولى تبدو الأشياء غير واضحة، يكتنفها بعض الغموض، غموض يستجليه الاستكشاف ويزيله التعمق الفهم وقد يستدعي البحث أحيانا.

وكل خطاب يحمل قدرا من الغموض يكون بمثابة الدعوة إلى التعمق المستهدف للفهم وصولا إلى حقائق الأشياء، والشعر بوصفه خطابا جماليا يبتعد عن السطحية التي قد تصيب خطابه فتخرجه من نطاق الفن هو المختص الأعلى في التعبير عن مكنونات النفس ورؤاها؛ وذلك لما يمتلك الشاعر من قدرة على النفاذ إلى جوهر الأشياء عبر الحدس الذاتي والاستبطان العقلي حيث تتحول معطيات الواقع الحسي إلى أشياء جديدة ذات إيحاءات واسعة، تصدر عن صميم تجربة المبدع؛ لتعبر عن أحلامه ورؤاه، وتجسد أفكاره تجسيداً فنياً ولتحقيق ذلك ينزاح الشاعر باللغة عن وظيفتها الإبلاغية إلى وظيفة بلاغية، تنطوي على مفارقات أسلوبية، وخصائص تصويرية، وأنماطٍ تعبيرية تخرج بالمتلقي من ألفة الوضوح إلى غرابة الغموض، حيث تتفاعل خيوط التستر والخفاء في الخطاب الشعري المبدَع مع أبعاد التجربة الوجدانية للمتلقي؛ لينتجا نصاً جديداً تنزاح أطياف معانيه بين جمالية الإبداع وإبداعية التلقي، ومن ثم فهذا النص لا يفرض معنى واحداً ورؤية محددة من المبدع على المتلقي، وحتى يصل خطابه بصورته الأعمق يتجنب الشاعر تقديم ماهو معروف لصالح إعداد ذهن المتلقي ليكون في حالة من التنبه مما يجعل من الغموض مسألة لازمة لشاعر يشحن ألفاظه بإيحاءات ودلالات توحي بالمعنى ولا تصرح به، تكني عنه ولا تفصحه، وهذا ما قد يفضي بالخطاب الشعري إلى الغموض الذي يعد تحققاً جوهرياً للانزياح، وقيمة جمالية به تقاس قدرة الشعر على الإيحاء والإمتاع؛ مما يجعل من لغة الشعر كيانا يتسم بالغموض بالأساس "لغة الشعر بالفعل غامضة لكن غموضها، لا يرجع إلى عدم قابليتها للفهم أو خلوها من المعنى، وإنما هو العكس، فلغة الشعر غامضة لأنها مشحونة بالمعاني والمعنى الشعري معانٍ بعضها فوق بعض كطبقات الأرض منها ما هو ظاهر ومكشوف ومنها ما هو باطن يحتاج إلى الكشف والتعمق حتى تصل إليه بقراءة تلو أخرى وبأدوات كثيرة وبديهة يقظة وقلب حي"(حجازي، 1992، ص238)، إنه الغموض الفني المحفز غير

المعطل، والباعث على البحث في طبقات المعنى النصي. وقبل أن يكون غموضا بالمعنى المعجمي المتداول (ابن منظور، 1414، مادة غمض) فإن له وظيفته الفنية القائمة على لطف الغموض لما فيه من تدقيق الأمر والتعمق في بواطن المعاني ودرجاتها.

يمثل الغموض نوعا من الانزياح عن المألوف في صياغة الخطاب، انزياح عن المتداول المدرك عبر تبطين الأسلوب بما من شأنه أن ينقل المتلقي من السطح إلى العمق وهي في الوقت نفسه واحدة من خصائص الخطاب الشعري مما يجعله خطابا له قدره من الغموض بامتياز وقد اجتهد الشعراء على مر العصور في استثمار طاقة الغموض انزياحا عن المتداول والمبتذل من القول تحقيقا لمستويات أعلى من الكمال للنص الشعري وهو ما تكشف عنه ممارسات الدارسين عبر تاريخ الأدب العربي وقوفا على الغموض بين الماهية والتلقي:

أ– في التراث:

وقد تنبه كثير من بلاغيينا ونقادنا الأوائل إلى أن ثمة مشاكلة بين ماهية الغموض وآلية تلقيه، وتجلى وعيهم المبكر بهذه المشاكلة من خلال تفرقتهم بين نوعين من الغموض: غموض الطبع وغموض الصنعة، وأما الأول فهو غموض إيجابي، فيه يتجاوز الشعر المعنى الظاهر ليوحي بشفافيةٍ عن معانٍ ثوانٍ من خلال الأشكال البلاغية المبتدعة، والعلاقات التركيبية المنزاحة والمتفاعلة على نحو فني جمالي، مما يحث المتلقي على إعمال النظر والتأمل في تشكيلات الشعر وأبنيته لإزالة الغموض واستكشاف أبعاده الفنية وظلاله النفسية فتتجسد اللذة والمتعة التي حققها الغموض في نفس المتلقي، وهذا ما عدَّه علماؤنا الأوائل وظيفةً للشعر، وأما الغموض الثاني فهو غموضٌ سلبي يرتد إلى التصنع، مصدره تقصُّد التعمية والتضليل، وفيه يستعصي الفهم على المتلقي، وعدوه عجزاً في التعبير عن التجربة الشعورية وعيباً لأنه يعطّل وظيفة الشعر، وأطلقوا عليه تسميات عدة منها: التعقيد والمعاظلة واللبس والإبهام.

وإذا التفتنا إلى تراثنا العربي، لوجدنا إشارات مهمة وعميقة عن ماهية الغموض الفني وصفاته، وأثره في المتلقي بوصفه مقوماً جمالياً يجذب المتلقي، ويمنحه إحساساً بالمتعة واللذة

إلا أن تلك الإشارات لم تنتظم في دراسات مستقلة، بل وردت آراء مبثوثة في ثنايا دراسات عدة، منها:

- قدامة ابن جعفر يتجلى عنده الإحساس بتفاوت درجات الغموض ومستوياته، فيستجيد خفاء المعنى، ويربطه بالإشارة وبالتمثيل بوصفهما إشارات غامضة تنطوي على معانٍ كثيرة يومئ الشاعر من خلالها إلى أشياء بعيدة بإيحاء إليها، أو بلمحة تدل عليها (ابن جعفر 1978 ص152)، وينكر في الوقت نفسه غموض الانغلاق والمعاظلة بالقول ويربطه بالإرداف ويردُّ هذا النوع من الغموض إلى أبيات المعاني التي تكثر وسائطه، فلا يظهر المراد منه إلا بصعوبة بالغة إذ يقول في معرض ذلك: "وهذا الباب إذا غمض لم يكن داخلاً في جملة ما ينسب إلى جيد الشعر إذ كان من عيوب الشعر الانغلاق في اللفظ وتعذر العلم بمعناه" (السابق، ص158)
- أبو هلال العسكري يفرق بين السهل الممتنع، والذي يعده من أجود الكلام، وبين المنغلق الفاسد الذي يهلك المتلقي في متاهة الإلغاز والأحجيات إذ يقول: "وأجود الكلام السهل الممتنع... وأجود الكلام ما يكون جزلاً سهلاً لا ينغلق معناه، ولا يستبهم مغزاه، ولا يكون مكدوداً مستكرهاً، ومتوعّراً متقعّراً، ويكون بريئاً من الغثاثة ، عاريا من الرّثاثة" (العسكري،1419، ص67)، ويصف بالجهل من يستجيد المبهم المغلق: "وقد غلب الجهل على قوم فصاروا يستجيدون الكلام إذا لم يقفوا على معناه إلا بكدّ، ويستفصحونه إذا وجدوا ألفاظه كزّة غليظة، وجاسية غريبة، ويستحقرون الكلام إذا رأوه سلسا عذبا وسهلا حلوا ولم يعلموا أنّ السهل أمنع جانبا، وأعزّ مطلبا؛ وهو أحسن موقعا، وأعذب مستمعاً" (السابق نفسه) ثم يتابع موضحاً ماهية السهل الممتنع بأنه "الشعر الحسن المعنى، السهل اللّفظ العذب المستمع، القليل النظير العزيز الشّبيه، المطمع الممتنع، البعيد مع قربه، الصّعب في سهولته" (السابق نفسه، ص61) وبإحساس جمالي مبكر نرى العسكري يناصر الغموض الفني للمعنى الذي ينم عن طبع ومهارة في التخفي لا في الإخفاء المتعمد؛ لأن الأول يشف عن الغامض المتمنع، والثاني ينغلق على المبهم المتكلف، فالتمنع في الشعر قيمة جمالية بها يبلغ الشعر غايته الفنية.

- ابن طباطبا العلوي لم يبتعد عن العسكري في تفضيله للغموض الفني في الشعر، إذ عده فضلاً في كلام العرب يجب التنقيب عما يشف بين طياته: "فإذا اتفق لك في أشعار العرب التي يحتج بها تشبيه لا تتلقاه بقبول، أو حكاية تستغربها، فابحث عنه ونقر عن معناه، فإنك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها، وعلمت أنهم أرق طبعاً من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته، وربما خفي عليك مذهبهم في سنن يستعملونها بينهم في حالات يصفونها في أشعارهم، فلا يمكنك استنباط ما تحت حكاياتهم، ولا يفهم مثلها إلا سماعاً فإذا وقفت على ما أرادوه لطف موقع ما تسمعه من ذلك عند فهمك" (ابن طباطبا، د.ت، ص16) وما الخبيئة إلا ما غمض غموض طبع لا صنعة، وهي التي تقع في النفس وقعاً لطيفاً؛ لتكون من أبرز مسببات اللذة الفنية التي تورث المتلقي دهشة ومفاجأة وحسن وقع في النفس, وقد أدرك ابن طباطبا بحسه النقدي أن الانغلاق والإيماء المشكل من مسببات نفور المتلقي فدعى الشاعر إلى تجنب التصنع في الإغماض قائلاً على الشاعر أن: "يجتنب الإشارات البعيدة، والحكايات المغلقة، والإيماء المشكل، ويتعمد ما خالف ذلك، ويستعمل من المجاز ما يقاربه من الحقيقة، ولا يبعد عنها"(ابن طباطبا، د.ت، ص199–200)، وقد وضح ابن طباطبا موقفه من الغموض الفني إذ يقول واصفاً إياه بأنه: "من أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدها استفزازًا لمن يسمعها، الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أي معنى يُساق القول فيه قبل استتمامه, وقبل توسط العبارة عنه، والتعريض الخفي الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لاستر دونه، فموقع هذين عند الفهم كموقع البشرى عند صاحبها لثقة الفهم بحلاوة ما يرد عليه من معناهما"(المصدر السابق، ص24) ويعد ابن طباطبا التلطف في التناول، والتمنع عن الإفصاح بالتلميح من صفات الأشعار الحسنة التي تجذب المتلقي، وتسبب له الطرب والارتياح "فالأشعار الحسنة على اختلافها مواقعها لطيفة عند الفهم لاتحد كيفيتها؛ كمواقع الطعوم المركبة الخفية التركيب اللذيذة المذاق... فهي تلائمه إذا وردت عليه –أعني الأشعار الحسنة للفهم– فيلتذها ويقبلها"(المصدر السابق، ص22).

- القاضي الجرجاني يناصر الغموض، ويعده سمة تنتظم الشعر كله يؤكد أنه: "ليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدث إلا ومعناه غامض مستتر، ولولا ذلك لم تكن إلا كغيرها من الشعر، ولم تفرد فيها الكتب المصنفة"(الجرجاني، 1966، ص417)، ويتابع موضحاً

ماهية الغموض الذي يقصده: "ولسنا نريد القسم الذي خفاء معانيه واستتارها من جهة غرابة اللفظ وتوحش الكلام، ومن قبل بعد العهد بالعادة وتغير الرسم" (الجرجاني، 1966 ص417)؛ فهذا الغموض لاقيمة له لأنه لايشف عن دلالات نفسية للمتلقي، وإنما يعقد الألفاظ ويدخل الشعر في دائرة الإبهام الذي لافنية فيه، وأما الغموض الذي يعنيه القاضي الجرجاني فهو الذي جمع بين وضوح الألفاظ وتمنّع المعنى الناتج عن عمق التجربة الشعورية وانعكاسها في صياغة المعنى ويستشهد عليه بقول الأعشى (الأعشى، د.ت، ص95)

إِذا كانَ هادي الفَتى في البِلا دِ صَدرَ القَناةِ أَطاعَ الأَميرا

"فإن هذا البيت كما تراه سليم النظم من التعقيد بعيد اللفظ عن الاستكراه، لا تشكل كل كلمة بانفرادها على أدنى العامة، فإذا أردت الوقوف على مراد الشاعر فمن المحال عندي والممتنع في رأيي أن تصل إليه إلا من شاهد الأعشى بقوله فاستدل بشاهد الحال وفحوى الخطاب"(الجرجاني، 1966، ص418)، فالبيت يحتاج فهماً للسياق الذي ورد فيه بوصفه مرجعية الفهم لتحقيق التأثير في المتلقي إذ يقول: "ثم تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده وتفقد مايتداخلك من الإرتياح ويستخفك من الطرب إذا سمعته، وتذكر صبوة إن كانت لك تراها ممثلة لضميرك ومصورة تلقاء ناظرك"(الجرجاني, 1966, ص27)، وبلفتة ذكية يؤكد القاضي الجرجاني أن المورّث الشعوري للذة عند المتلقي غامضٌ بطبعه يختلف بين متلق وآخر، وماذلك إلا لخفاء ماهية المنبع الشعوري للذة الفنية، ويقول موضحاً ذلك: "وأنت ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في النفس كل مذهب... ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن... وهي أحظى بالحلاوة وأدنى إلى القبول ... ثم لاتعلم وإن قاسيت واعتبرت ونظرت لهذه المزية سبباً"(الجرجاني، 1966، ص412)، ويكاد يتفرد القاضي الجرجاني على من سبقه بأن كشف عن أن منشأ الغموض، أو التعقيد في الشعر يرتد إلى الفكر فالعلاقة بين اللغة والفكر لاتنفصم عراها، إذ يقول: "وقد كان القوم يختلفون في ذلك وتتباين فيه أحوالهم، فيرق شعر أحدهم ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم، ويتوعر منطق الآخر، وإنما ذلك بحسب الطبائع وتركيب الخلق، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ... وترى الجافي الجلف منهم كز الألفاظ ومعقد الكلام، وعر الخطاب"(الجرجاني، 1966، ص17-18)، ورأى أبو إسحاق أن "أفخر الشعر ما غُمض، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة"(ابن الأثير، 1959، 7/2).

- الشاعر العباسي كشاجم ذهب أبعد من هذا القول إذ أكد أن جمالية التلقي منبثقة عن الغموض الفني حين ربط بين لطف المعنى ودقته، وبين آلية تلقيه إذا يقول: "المثل العجيب والبيت النادر كلما دق معناه ولطف، حتى يحتاج إلى إخراجه بغوص الفكر عليه وإجالة الذهن فيه كانت النفس بما يظهر لها منه، أكثر إلتذاذاً وأشد استمتاعاً، مما تفهمه لأول وهلة ولايحتاج فيه إلى نظر وفطنة" (كشاجم،1980، ص252-253).
- عبد القاهر الجرجاني، يمكن القول أنه قد أسس شيئاً مهماً في هذا المجال، إذ بين أهمية الغموض بوصفه جوهر العمل الفني، وسراً من أسرار إبداعيته؛ لأن: "من المركوز في الطِّباع، والراسخ في غرائز العقول، أنه متى أُريد الدلالة على المعنى، فتُرك أن يُصرح به ويذكَرَ باللفظ الذي هو له في اللغة، وعُمِدَ إلى معنى آخر فأشير به إليه، وجُعل دليلًا عليه، كان للكلام بذلك حُسنٌ ومزيةٌ لا يكونان إذا لم يُصنع ذلك، وذُكِرَ بلفظه صريحاً" (الجرجاني، 1991، ص106)، فكلما أُدرِكت المعاني بعد جهدٍ وسبرٍ في أغوارها كانت أركز وأرسخ في العقول، وبذلك كسبت الحسن والمزية، ولكن ليس كل غموض يمثل ميزة في النص، فقد يفسد النظم، ويصل بالكلام إلى درجة التعقيد الذي يصعب حله، وهذا مايوضحه الجرجاني بقوله: "اعلم أن لم تضق العبارة، ولم يقصر اللفظ ولم ينغلق الكلام في هذا الباب إلا لأنه قد تناهى في الغموض والخفاء إلى أقصى الغايات"(الجرجاني، 1992 ص271) وهو مذموم "لأجل أن اللفظ لم يرتب الترتيب الذي بمثله تحصل الد لالة على الغرض، حتى احتاج السامع إلى أن يطلب المعنى بالحيلة"(الجرجاني، 1991، ص109)، وهذا التعقيد يرهق فكر المتلقي، الذي وإن امتلك أدوات التوغل في خفايا النص فإنه لايخرج إلا بالخرز: "فأما إذا كنت معه [التعقيد] كالغائص في البحر يحتمل المشقة العظيمة ويخاطر بالروح ثم يخرج بالخرز، فالضد مما بدأت، ولذلك كان أحق أصناف التعقيد بالذم مايتعبك ثم لايجدي لك ويؤرقك ثم لايورق لك"(الجرجاني، 1991، ص109)، وينشأ التعقيد من استعمال الألفاظ التي تخفي معانيها، وهي الألفاظ التي وصفها النقاد بالغرابة والحوشية، لأنها إذا كان النظم سوياً، والتأليف مستقيماً، كان وصول المعنى إلى قلبك تلو وصول اللفظ إلى سمعك، وإذا كان على خلاف ما ينبغي، وصل اللفظ إلى السمع وبقيت في المعنى تطلبه وتتعب فيه، وإذا أفرط الأمر في ذلك صار إلى التعقيد الذي قالوا:

إنه يستهلك المعنى"(الجرجاني، 1992، ص217) "وقد عدّه الجرجاني من الجنس المذموم" لأنه أحوجك إلى فكر زائد على المقدار الذي يجب في مثله، وكدك بسوء الدلالة وأودع لك في قالب غير مستو ولا مملس، بل خشن مضرس، حتى إذا رمت إخراجه منه عسر عليك وإذا خرج خرج مشوه الصورة ناقص الحسن" (الجرجاني،1991، ص108).

أما الغموض الذي يعده الجرجاني سمة جمالية، فقد استعمل للدلالة عليه تسميات متعددة منها: التوسع والغرابة، والإشارة، معنى المعنى، المعاني الثواني، ومجاله الأساليب البلاغية والصياغة، يقول الجرجاني: "وهاهنا، إذا تأملنا، مذهب آخر في بيان السبب الموجب لذلك، هو ألطف مأخذا، وأمكن في التحقيق، وأولى بأن يحيط بأطراف الباب. وهو أن لتصوير الشبه من الشيء في غير جنسه وشكله، والتقاط ذلك له من غير محلته واجتلابه إليه من الشق البعيد، بابا آخر من الظرف واللطف، ومذهبا من مذاهب الإحسان لا يخفى موضعه من العقل"(الجرجاني،1991، ص99) وهذا الغموض يحتاج قارئاً فطناً يكون من أهل المعرفة لأنه ك "الجوهر في الصدف لايبرز لك إلا بعد أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لايريك وجهه حتى تستأذن عليه ثم ماكل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه ولاكل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفلح في شق الصدفة ويكون في ذلك من أهل المعرفة"(الجرجاني، 1991، ص108)، ويعد الجرجاني من أبرز النقاد الذين وقفوا وقفة متأنية عند التأثير النفسي والعقلي للغموض، وربطه بالانفعالات النفسية للمبدع وللمتلقي إذ يقول: "إن توقفت في حاجتك أيها السامع للمعنى إلى الفكر في تحصيله، فهل تشك في أنّ الشاعر الذي أداه إليك ونشر بزه لديك، قد تحمل فيه المشقّة الشديدة، وقطع إليه الشقَة البعيدة، وأنه لم يصل إلى دره حتى غاص، ولم ينل المطلوب حتى كابد منه الامتناع والإعتياص"(الجرجاني، 1991، ص111)، ويرى عبد القاهر الجرجاني أن الغموض الفني قد يتأتّى من تلاقي الأشياء المتباعد وتآلفها عن نحو لافت وغريب؛ مما يثير دهشة المتلقي وانبهاره، ومن ثم تعجبه واستطرافه إذ يقول: "لأن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موقع ليس بمعدن له كانت صبابة النفوس أكثر، وكان الشغف به أجدر، سواء في إثارة التعجب، وإخراجك إلى المستغرب"(الجرجاني،1991،ص100) فالغموض والغرابة من أبرز مسببات اللذة الفنية عند المتلقي وهي غاية العمل الفني.

ب- في المعاصرة:

قدمت الفلسفات الغربية المعاصرة مناهج نقدية تبنت رؤى جديدة عكست نظرتها للإنسان والكون والحياة مثل: الفن للفن، واللامعقول والعبثية والتجريد والتغريب، وكلها مقولات شكلت أساساً إجرائياً لذلك الغليان الفكري والنفسي والاقتصادي، الذي أثر في بروز جيل جديد يحمل رؤى غليانٍ ثقافي، أنتج وعياً جديداً بالذات وبمتغيرات الحياة، أعلن معها الشاعر المعاصر استقلالية العقل البشري الذي بدأ يتوغل بعيداً يستبطن جزئيات نفسه المجهولة حيناً، ويستشرف آفاق المستقبل المجهول حيناً آخر، فأصبح الغموض خصيصة فنية لصيقة بالمعاصرة، فها هو ملارميه يعلن "إن الغموض ليس هو صدفوية تفكير لم يجد العبارة الملائمة، إنه منهج معتمد لأنه هو يشكل الشاعرية (كوهين، 1990 ص415)، ومن هنا أصبح استجلاب الغموض مشروع الشعر الحديث، والذي يعد من سماته الأولى التجريد والتفلُّت من فخ المعنى والمراوغة بين مستويات من الغموض تتناسب والمذهب الذي تنتمي إليه، فالرومانسية التي ثارت على العقل وأوغلت في عالم الخيال والعاطفة يرجع سر قوتها كما يقول (لينفيز) إلى غموضها وعدم تحددها (شكري، 1968 ص14)؛ لأنها بالخيال "تسبغ روعة المجهول على الأشياء المعروف" (فيشر، د.ت، ص65) فالشعر كما يرى أصحاب المذهب الرومانسي "يجب أن يكون صعباً حتى يسترد اعتباره من السهل السطحي (الأيوبي، 1982، ص60)، وأما الرمزية أو ما يسمى بالمذهب الإيحائي فقد دعت إلى الرمز لا إلى البوح والانصراف عن الواقع إلى عالم مجهول لا تدركه إلا الذات وهذا ما جعل المنتمين إلى هذا المذهب يتعمدون الغوص في لجة الغموض حيث أطلق بودلير دعوته لتقصد الغموض حيث قال داعياً الشعراء: "إلى أعماق المجهول كي نجد جديداً" (مكاوي، 1972، 87/1) فالغموض أصبح مذهباً يدافعون عنه كما يصرح بودلير قائلاً: "شيئان يتطلبهما الشعر مقدار من التنسيق والتأليف، ومقدار من الروح الإيحائي أو الغموض يشبه مجرى خفيا ذهنياً لفكرة غير ظاهرة ولامحدودة" (الجندي،1958، ص106)، وما ذلك إلا لأن المعاني الغامضة كما وصفها فيرلين: "كالعينين الجميلتين تلمعان من خلف النقاب" (المرجع نفسه)، ويبدو أن غياب الموضوع هو أحد الطرائق الفنية التي ينتهجها شعراء الحداثة فقصيدة الحداثة وبخاصة قصيدة النثر تطمح إلى الانفصال عن الواقع في ضوء تغييب

الموضوع والدلالة (القعود، 1422، ص182-183)، حيث ناصبت التفككية الدلالة العداء من خلال مقولة "مراوغة المعنى، التي أطلقها أحد روداها (دريدا): "إن الشعر لا يصف شيئاً وإنما هو مجرد صياغة لغوية وليس المطلوب أن نبحث فيه عن أي معنى لأنه غير موجود وإن وجد فسيظل مرجأ أو مؤجلا إلى غير حين (خزندار,1995,ص30), فالمراوغة تفلت من التحديد والوضوح إلى غيابات الغموض والتعتيم , حيث التأجيل سر سمو الشعر كما أكد دريدا حيث يقول: "مفخرة النصوص العظيمة هو افتقارها إلى التحديد؛ فالكتابة بالنسبة إليه تتضمن غياب المؤلف وليس حضوره، فهي سجل غير كامل بالضرورة لأفكاره، وأغراضه التي يجب أن تركن مقاصد القارئ إليه قبل أن تصبح ممكنة التفسير... إن القارئ يكتب النص؛ ولكن لما كان القارئ نفسه كائناً غير مستقر، وأنه سلسلة من السياقات والأهداف التي تتغير بين لحظة وأخرى، فيعدّ ذلك النص ذاته غموضاً لا يمكن تحديده"(درويش، د.ت ص44)، وهذا يؤكد قول ريفاتير: بأن ما تقوله القصيدة ليس بالضرورة ما تعنيه (جوف 1994، ص77)، وأما الشكلانية والبنيوية فنظرت إلى اللغة بوصفها بنية مكتفية بذاتها، وأما النص فهو صياغة لغوية مقصودة ينظر إلى أنساق بنائه وأنظمته لا إلى معناه، وهذا مؤشر للغموض الذي أشار جاكبسون إلى ضرورته في العمل الأدبي إذ قال: "إن الغموض خاصية داخلية ولا تستغني عنها رسالة تركز على ذاتها، وباختصار فإنه ملمح لازم للشعر" (ياكبسون، 1988، ص51) ولذلك وصف تودروف الخطاب الشعري بأنه ثخين غير شفاف (المسدي، د.ت، ص166)، ورأى شلوفسكي أن حقيقة العمل الأدبي هي التغريب الذي ينهض على تعمد غموض الدلالة وتعقيد البنية (حمودة، 1998، ص127-128)، ولذلك دعى شلوفشكي القصيدة إلى أن توجد التعقيد لا أن تلغيه (فضل، 1992، 269).

ومن الواضح أن ظاهرة الغموض في الخطاب الشعري المعاصر أصبحت جزءاً من الأدب العالمي المرتبط بمناهج غربية نقدية معاصرة، منشؤها فلسفة فكرية معقدة تتخذ من النزعة اللاعقلية، ومن الرؤى الضبابية للمستقبل منطلقاً لها، والحق أنها كثيرة هي الدعوات المبثوثة في المؤلفات النقدية والأدبية الغربية المعاصرة التي تسابقت في الدعوة إلى التقصد في إغماض الخطاب الشعري، بل وفي إبهامه أحياناً، بدرجات تفاوتت بتفاوت الفلسفات الفكرية التي أفرزتها، وفي زخم هذه الدعوات ظهرت قضية التلقي بوصفها إشكالية من

إشكاليات العلاقة الجدلية بين المبدع والمتلقي؛ لأن النص الغامض يستعصي إدراكه على المتلقي حسب ماهية غموضه، وقد يصل الغموض إلى أقصى درجاته، فيتحول إلى إبهام للنص، واستغلاق له على ذاته، فتنفصم عرى ثالوث الإبداع (المبدع – المتلقي – النص) مما يستتبع القطيعة بين المبدع والمتلقي، فها هو مالارميه يقر بأن العمل الشعري مبهم ولذلك يصعب على القارئ ان يعثر على مفتاحه وقد أصبح درباً مسدوداً"(فتوح، 1978 ص81) وهذا ما حرك الوعي النقدي المعاصر لحل هذه الإشكالية التي نتجت عن السباق المحموم بين ماهية الغموض وبين آلية تلقيه، إذ ظهرت نظريات متعددة وتحت أسماء مختلفة: نظرية القراءة ونظرية الاستقبال، ونظرية الاستجابة، ونظرية التلقي، وهذه النظريات فرضت على المتلقي الاتصاف بالحدس الذهني وبالقدرة على الاستبطان الوجداني والمعرفة الشاملة لارتياد عالم الخطاب الشعري المغرق بالغموض والذي تتعد إمكاناته التأويلية ويعتمد على إسقاطات المتلقي لإحضار أطياف المعنى الغائب خلف الدلالة المعجمية، وبناء على هذه النظرة الجديدة للمتلقي أصبح مقصود الشاعر أثراً لشيء غامض يقع ضمن الخبرة الشعورية للمتلقي، فالناقد الفرنسي (آلان) يرى: "أن النص الشعري يحتوي على أفكار ومعان يصعب الكلام النثري توضيحها والكشف عنها، وفيه كذلك تعبير مبهم غامض يفهمه القارئ بحسه وشعوره وليس بفكره وعقله، كما أن المقطوعة الموسيقية يشعر بها المستمتع ويستمتع بها, ورغم عدم فهمه لها وعجزه عن شرح لغتها، فإننا نراه قد تفاعل معها بوقعها الجميل على أذنيه, إنه يحس طوال استماعه إليها بشيء خفي، يسري في الجمل والمقاطع ويستحوذ على نفسه ويؤثر فيها ... ويتعذر الوقوف عليه والإحاطة به" (البنداري، 2007 ص164-165)، أما ستانلي هيمن فيرى" بأن خيالية الغموض تتعين في أنه يعمد إلى إثارة شتى التخيلات بوسائل منها التصوير الحركي، الذي يحدث في نفس المتلقي تداعيات لأفكاره ومشاعره، وعواطفه، ومنها الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن، والإيقاع الداخلي المتمثل في عدد من الوجوه البلاغية، كالتكرار، والترصيع وغيرهما، ومنها طاقة الكلمة الواحدة، فللكلمة الواحدة عديد من المعاني المرتبط أحدهما بالآخر، وعديد من المعاني التي يحتاج واحدها الآخر ليكمله، أو عديد من المعاني تتحد معا، حتى إن الكلمة تعني علاقة واحدة، أو سياقاً واحداً، وهذا مساق يستمر مطردا"(هيمن، د.ت، 55/2)، فظاهرة الغموض

يجب ألا تفهم بمعزل عن مجموعة الشروط التي تتصل بالتلقي ومستويات وعي القراء وبالشروط المعرفية والثقافية الواجب توفرها في المتلقي، لأن التجربة الذاتية للمتلقي هي التي تلعب الدور الحاسم في فك شفرات النص وغوامضه، وفتح مغاليقه على حقل خصب من الدلالات التي تتعدد بتعدد معارف القراء وثقافاتهم، وفلسفاتهم الفكرية، والواقع أن هذا التحول في النظرة إلى المتلقي – بوصفه شريكاً في الإبداع – يعود إلى نظرية التلقي الجمالية التي ظهرت على يد هانز روبرت ياوس ولفنجانج أيزر، وقد ركز روبرت ياوس على ما اصطلح على تسميته أفقاً للتوقع والمسافة الجمالية (هول، 1992، ص79-80)، وأنكر ياوس المعنى الثابت للنص وقال بالمعنى الآخر الناتج عن تلاقي أفقي: النص والمتلقي وهذا المعنى يختلف باختلاف هذين الأفقين ويتغير بتغيرهما، أما آيزر فقد اعتمد في نظريته على جانب التفسير, وهو لا يقصد التفسير بمعناه الحرفي، أي الذي يوضح معنى غامضاً في النص، بل قصد به ذلك التفسير الذي يريك المعنى من خلال إجراءات القراءة، حين يتم التفاعل بين النص والمتلقي الذي أضحى وفق هذه النظرية منتجاً للمعنى لا شارحاً له، فالمعنى الغامض في الخطاب الشعري المعاصر أضحى "أثراً يمكن ممارسته وليس موضوعاً يمكن تحديده" (المرجع نفسه، 102)، وهذا الأثر يكمن في نقطة تلاقي الأفق الخاص بالنص مع الأفق الخاص بالمتلقي، وعن ذلك تنشأ المسافة الجمالية التي تعد معياراً لقيمة النص الإبداعي الذي يحقق تواصله مع المتلقي من خلال الفجوات التي ينثرها المبدع في نصه عامداً، ويتفاعل معها المتلقي قارئاً، وبين الصريح والضمني وبين البوح والإخفاء تتولد متعة الإدهاش وخيبة الانتظار وهما المؤسسان لجمالية الغموض في الخطاب الشعري المعاصر، ومن هذا المنطلق تعد القراءة التأويلية في ضوء نظرية التلقي هي الأجدى في مقاربة غموض الخطاب الشعري المعاصر واستنطاقها؛ لأنها تتجاوز مرحلة الإدراك المباشر للنص إلى مرحلة الاستذهان والتجسيم إذ يؤكد انجاردن أن "أهم فعالية للقراء في التعامل مع النص هي المتمثلة في ملء فراغات الغموض بالتجسيم، فهو يعد جزءاً مهماً من إدراك العمل الأدبي للفن، ودون التجسيم فإن العمل الجمالي لن ينطلق من إطار بنائه المخطط له / أي البناء الشكلي اللغوي / ولكن في التجسيم تكون للقراء فرصة لممارسة خيالهم فملء الأماكن الغامضة يحتاج إلى إبداع"(هول، 1992، ص40-41)، وهكذا يتحول الغموض الشفاف إلى مثير لذهن

القارئ يستحثه على الاندماج في إبداعية التلقي، ليصبح المعنى الذي سيصل إليه لذة والغوص وراءه متعة.

ولم يكن شعرنا العربي المعاصر بعيداً عن إشكالية الغموض والتلقي "فقد نبتت نابتة الغموض في أدبنا المعاصر، وأصبحت سمة كبرى من سمات النصوص الحديثة، ومضى فرسان الحداثة يهوّنون من شأن الاتصال بالمتلقي، ويسفّهون الوضوح، وينظرون إليه على أنه تخلف في الذوق، ورجعة في الفكر، يضاد الجديد ويصادمه" (قصاب، 1996، ص166) فقد ذهب بعض شعراء الحداثة العربية إلى مناصرة الغموض بوصفه خصيصة لازمة لشعرهم فالإبداع لابد وأن يتيه في غيابات المجهول عند أدونيس الذي يقول:

في عتمة الأشياء في سرها
أحب أن أبقى
أحب أن أستبطن الخلقا
أحب أن أشود كالظن
كغربة الفن
كالمبهم الغفل وغير الأكيد
أولد في كل غد من جديد (أدونيس، 1988، 76/1)

فالشاعر يحيا بالغموض ويموت بالوضوح لأن في الغموض تجدد وتغير: (أدونيس، 1977، 409/3)

أغير ما يغيرني غامضاً، حيث الغموض أن تحيا
وضوحاً، حيث الوضوح أن تموت

وكذلك محمود درويش يؤثر الغموض ويستحسنه في قوله:

طُوبَى لِشَيْءٍ غَامِضٍ
طُوبَى لِشَيْءٍ لَمْ يَصِلْ (درويش، د.ت، 295/2)

ويرى خليل حاوي أن الغموض سمة إبداعية تجلت في الشعر الحديث؛ لأنه تحول من غايته النفعية والتقرير المجرد للأفكار إلى غاية تعبيرية تأثيرية تعبر عن الحالات النفسية وخفايا

الشعور (حاوي، 1965، ص14)، ويكاد يوسف الخال الشاعر المعاصر يطابقه الرأي حول أهمية الغموض في الشعر العربي الحديث الذي يرد منابعه إلى مجاهيل النفس حيث الرؤيا النافذة إذ يقول: "الغموض يعود إلى اللاوعي، إلى العقل الذي يرى الرؤيا ويمتلك نفاذ البصيرة" (الخال، 1958، ص136)، كما رد الناقد المعاصر عز الدين إسماعيل الغموض في الخطاب الشعري إلى التفكير الشعري إذ يقول: "إن الغموض في الشعر خاصية في طبيعة التفكير الشعري، وليس خاصية في طبيعة التعبير الشعري، وهي لذلك أشد ارتباطًا بجوهر الشعر وبأصوله التي نبت منها" (إسماعيل، د.ت، 189)، وقد تنبه نقادنا المعاصرون إلى أن الغموض في الشعر ليس طفرة، بل هو نتاج طبيعي للمتغيرات الحضارية، إذ عدوا الغموض مظهراً طبيعياً من مظاهر الشعرية والمتغيرات الحضارية والثقافية في كل وقت، فهو طاقة الإبداع في النص الشعري الذي تمكنه من استشراف أفق أوسع من الرؤى، وتفتح مداه على عوالم لا محدودة من الدلالات الإيحائية، من خلال قراءات متعددة تقربنا من النص وتمكننا من ولوج عالم الشاعر، واستكناه أبعاد تجربته الشعرية وخفاياها التي ما كان لنا أن نصل إليها ونألفها بسهولة ويسر (الرماني، 1987، ص86).

لا تتحقق الشعرية في رحاب الوضوح، ولا في غيابات التعقيد، وإنما في شفافية من الغموض الفني، والتي تستحث المتلقي بما يمتلك من حدس وخيال ومرانٍ فني لإضفاء بعدٍ آخر من أبعاد التجربة الشعورية للمتلقي على التجربة الوجدانية التي أراد الشاعر التعبير عنها، كشفا وتعريفا بما تتقصده القصيدة وما يتغياه شاعرها، فالغموض في حد ذاته دافع للمعرفة وأداة من أدواتها، ففي قول شوقي على سبيل المثال: (شوقي، 1988، 49/1)

وَما هِيَ إِلّا دَعــوَةٌ وَإِجــــابَةٌ أَنِ اِلتَحَمَت وَالحَربُ بَكرٌ وَتَغلِبُ
فَأَبصَرتُ ما لَم تُبصِرا مِن مَشاهِدٍ وَلا شَهِـــدَت يَوماً مَعَــدٌّ وَيَعرُبُ

فإن أربع علامات تتضمن قدرا من الغموض (بكر – تغلب– معد – يعرب) وهو ما يجعل المتلقي في موقف من موقفين:

- موقف العارف بالعلامة، فيواصل اكتشاف السياق وقوفا على الدلالة، واستثمارا لمعطيات النص.
- موقف غير العارف فيكون عليه أولا الوقوف على المعرفة قبل التوصل إلى الدلالة وهو ما يدفع المتلقي إلى البحث تحقيقا للمعرفة، والدافع هنا يمثل نوعا من التحفيز.

شعريا يمر الغموض بثلاث مراحل أساسية :

- مرحلة الصناعة من لدن الشاعر حين يسوق التفاصيل النصية منتجا مساحته من الغموض، مرتفعا بنصه من درجة السطحية إلى درجة العمق ، معتمدا لغة غير اللغة المتداولة لدى متلقيه، لغة تتحدد في أسلوبه لإنتاج المعنى النصي بطريقة مغايرة.
- مرحلة القراءة وتتضمن مكاشفة المتلقي لمجموعة من المحفزات لإزالة الغموض وصولا إلى المنطقة المغايرة منطقة الكشف، والشاعر لا يصنع غموضا مستغلقا.
- مرحلة الكشف وفيها يفكك المتلقي عناصر الغموض ويحللها معتمدا في ذلك على معطيات النص أولا وموسعا دائرة البحث خارج النص وصولا لما بدا غامضا ثانيا.

وأسلوبيا يتجلى الغموض في منطقتين شعريتين:

- **غموض المفردة:** حين يعتمد الشاعر من المفردات ماكان مهجورا أو بدا كذلك وما كان غير متداول في زمن ما كقول الشاعر حسن طلب:

"**ونعود نمرح مثلما كنا**
فكيف إذا الطغام
بقضها وقضيضها
طفقت غداة غد
كالسيل .. تسعى في مناكبها
وعلا القتام ..
ثم طغى الرغام .. فسد وجه الشمس
ثم مضى الزحام بنا
فصرنا معدودين .. في عدد" (طلب، 2006، ص11-12)

فتبدو المفردات: الطغام (الأوغاد والأنذال) – القض والقضيض (الأحجار الصغيرة والتراب) – القتام (الغبار) – الرغام (التراب)، تبدو غامضة على متلقيها في عصر الشاعر المعاصر مما يحفز المتلقي إلى تدارك الأمر بالبحث عن المفردات سواء في ذاكرته أو اعتمادا على السياق أو توسيع دائرة البحث خارج النص مقيما شبكة من العلاقات مع المراجع المختلفة.

هنا يبدو الغموض معيارا فنيا لاستخدام اللفظ فحين يمكن للمتلقي التوصل للمعنى دون الحاجة لمعرفة المفردة الغامضة فهذا يعني أن الغموض زائد عن حاجة النص، وحين تقف المفردة حجر عثرة في التوصل للمعنى ودلالة التعبير يصبح الغموض موظفا بوصفه حافزا لاستكشاف أعماق جديدة للنص.

1- **غموض العنوان**: يمثل العنوان بنية أولية للغموض وعلامة من شأنها أن تتحلى بالغموض وتتصف به لبث طاقة تشويقية تكون قادرة على استقطاب المتلقي انتقالا من العنوان إلى الاستهلال ومنه إلى كامل القصيدة، ومقاربة العنوان تعني الوقوف على الشعر العربي الحديث منذ بدأت القصيدة تعتمد عنوانا في العصر الحديث مع المدرسة الرومانسية وما بعدها خلافا لما كان سائدا في القصيدة العربية القديمة التي لم تكن تعتمد العنونة نظاما شعريا.

من حيث الغموض ينقسم عنوان القصيدة الحديث إلى قسمين أساسيين يطرحان نوعين من العنونة:

- **الأول**: عنوان يتضمن علامة واقعية تحيل إلى خارج القصيدة، لها مرجعيتها لدى المتلقي ومنها العناوين التي تتضمن أسماء المدن والأشخاص والأحداث وغيرها ويكفي أن نستشهد بعناوين شاعرين مختلفي التوجه:

- **محمود حسن إسماعيل**: "عروس النيل" (إسماعيل، 2004، 36/1)، من ديوانه الأول "أغاني الكوخ"، و"زفرة على فلسطين الدامية"(إسماعيل، 2004، 286/1) من ديوانه الثاني"هكذا أنت"، و"أصغى لك السودان" (إسماعيل، 2004، 410/1) و"هذي فلسطين"(إسماعيل، 2004، 426/1) و"دجلة والنيل"(إسماعيل، 2004، 429/1) و"أرزة

لبنان"(إسماعيل، 2004، 422/1) من ديوانه الثالث"الملك"، و"النيل" (إسماعيل، 2004، 595/1) من ديوانه الرابع" أين المفر".

- **سميح القاسم**: "غزة" (القاسم، 1993، 68/2)، "ريبورتاج عن حزيران عابر" (القاسم، 1993، 73)، "طانيوس شاهين" (القاسم، 1993، 88)، تذكرة سفر إلى الألزاس ولواء اسكندرون" (القاسم، 1993، 131) "حلم عبد الناصر" (القاسم، 1993، 136)، "جسر المحبة على نهر اللوار" (القاسم، 1993، 168).

- **الثاني**: عنوان يحيل على القصيدة ذاتها دون أن يتضمن ما يحيل إلى خارج القصيدة وإنما مرجعيته بالأساس داخل القصيدة وهو ما يحمل القدر الأكبر من الغموض ويمثل القطاع الأكبر في الشعر العربي الحديث على اختلاف توجهاته: ومنها عناوين ديوان كامل لجاسم الصحيح على سبيل المثال، في ديوانه "حمائم تكنس العتمة" تأتي عناوين القصائد آخذة هذا المنحى، والعناوين على التوالي: سياج من الأسئلة – القصيدة لا تزار مرتين – يا إله المدى ورب النواحي – حرريني –كوني معي – خارج قبضة التأويل – وجهك صدفة أم قدر – شطحة في حضرة مولاي الشعر – برج اللؤلؤ – المرأة المهرجان....إلخ، حيث تحيل العناوين إلى النصوص لاستجلاء غوامضها التي لا تستبين إلا بالقصيدة ذاتها وعلى الرغم مما يحمله العنوان من مضامين لها مرجعيتها الثقافية فإنها وفق انزياح الشعر لا تثبت على وظيفتها المرجعية فعنوان الديوان "حمائم تكنس العتمة" رغم ما تحمله العلامة "حمائم" من مرجعية فإنها حين دخولها في سياق الاستعارة تحقق من المعاني ما يتجاوز المعنى السابق على السياق، وعنوان القصيدة الأولى مثلا "سياج من الشعر" يتجاوز فيها العنوان المعنى المعروف للسياج، وهكذا.

2- **غموض الاستهلال**: ليس للاستهلال أن يزيل غموض العنوان ففي ذلك إبطال لطاقة التشويق، وإنما قد يضع الاستهلال في يد متلقيه بعض التفاصيل أو جانبا من العلامات التي من شأنها تحقيق قدر من التشجيع للمتلقي للمواصلة، وليس من صالح القصيدة أن تستغلق كل تفاصيلها وإنما تتحقق فيها المكاشفة تدريجيا وفق معطيات القصيدة

ومساحات اشتغالها على الاستهلال، في قصيدته "**أين الطريق**" من ديوانه الأول "مدينة بلا قلب" للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي لا يحقق الاستهلال أية دلالة مبدئيا يمكن للمتلقي الاعتماد عليها بعد خروجه من العنوان خالي الوفاض فلم يمنحه ما يفسر الغموض، يقول الشاعر مستخدما أسلوب النداء:

"يا عم ..

من أين الطريق؟

أين طريق السيدة؟

أيمن قليلا، ثم أيسر يا بني

قال ... ولم ينظر إليّ" (حجازي، 1993، ص23)

والمتلقي لا يجد ما يزيل الغموض غير الاعتماد على احتمالات المعنى القائمة على مرجعية تتمثل في تصور شخص غريب يسأل، والسؤال يقيم حوارا بين شخصين يحاولان التوصل إلى صيغة مثلى للتآلف وإزالة الغربة.

يبدأ الغموض من العنوان في تساؤله متشكلا في طبقات عدة للغموض:

- أولها: الاستفهام في المعبر عنه بالأداة "أين".
- ثانيها: دلالة الطريق ومقصدية طرحه عند الشاعر.
- ثالثها: مايعنيه الطريق للمتلقي اعتمادا على مرجعيته.

بعدها تتوالى أشكال الغموض بحثا في المشهد الأول من القصيدة وما يمكن للمتلقي ملاحظته من العلامات المتعددة الدالة عليه.

3- **غموض الأسلوب**: ويمثل علامة على النصوص الجديدة المغرقة في استخدام تقنيات الحذف والتقديم والتأخير والمشهدية والمجازات وغيرها من التقنيات القائمة أحيانا على الانزياح عن الأساليب المألوفة، في قصيدته الشهيرة "بطاقة هوية" يقول محمود درويش:

"سجِّل! أنا عربي

ورقمُ بطاقتي خمسونَ ألفْ

وأطفالي ثمانيةٌ وتاسعهُم.. سيأتي بعدَ صيفْ!

فهلْ تغضبْ؟

سجِّلْ! أنا عربي

وأعملُ مع رفاقِ الكدحِ في محجرْ

وأطفالي ثمانيةٌ أسلُّ لهمْ رغيفَ الخبزِ والأثوابَ والدفترْ من الصخرِ ولا أتوسَّلُ الصدقاتِ من بابِكْ ولا أصغرْ أمامَ بلاطِ أعتابكْ فهل تغضب؟

سجل أنا عربي"(درويش، 2005، ص80-81)

يبدو فعل الأمر غامضا فيمن يوجه إليه وما يستهدفه وهو ما يتطلب تدرجا في الدخول على القصيدة المستهلة بفعل اعتمد على تغييب السياق السابق بوصفه مرجعية تأويلية للقصيدة، وكاشفا عن ظروف إنتاجها، وهو ما يتطلب إحاطة بظروف القصيدة أولا وإدراك تفاصيل الحوار الأحادي ثانيا.

والشاعر حين يتنقل بين الصور يضع في يد متلقيه مفاتيح قراءة العالم وما بين مواقع فعل الأمر المتكرر يتجدد مشهد يعتمد تقنية القطع بمعناه السينمائي.

- **غموض المعلومة**: حيث تورد القصيدة في سياقها ما يتطلب وقوفا على كنهه بوصفه علامة على سياق خارجها ولا يتأتى للمتلقي الوقوف عليه إلا بالعودة إلى السياق الخارجي، يقول محمود درويش في قصيدته "الدانوب ليس أزرق":

"هي لا تعرفه

كان الزمان

وقافا كالنهر في جثته

قالت له:

عندي مكان"(درويش، 2005، 317)

والمعلومات في إشارتها للواقع خارج القصيدة تعمل على ربط النص بالواقع مما يوسع من مساحات التفسير ويكشف دائرتين متماستين: دائرة الواقع ودائرة النص نفسه.

- **غموض الشخصية:** عند إحالتها لذات ما أو لشخصية ما فإن القصيدة ترسم نوعين من الشخصية تعبر عنهما بضميرين أساسيين:

- ضمير المتكلم في إحالته للذات الكبرى في القصيدة، أو الصوت الأبرز فيها، ويأخذ وضعية واحدة تحيل دوما إلى الذات صاحبة الصوت او الناطقة باسم الشاعر، وهي الوضعية الغالبة على كثير من القصائد، والغموض يحيط بكنه الذات في القصيدة هل هو الشاعر المعروف باسمه أم الشاعر من وراء قناع يشير إلى غيره من البشر، والشاعر أمل دنقل حين يقول في قصيدته" طفلتها":

" أنا..

(لو تدرين)

من كنت له طفلة

لولا زمان فجأة"(دنقل، 1987، ص50)

فإننا نقف عند غموض الأنا تدرجا من الشاعر إلى الآخر الذي يتقنع به الشاعر إلى أنا المتلقي أو من يمثله الشاعر ليكون الناطق باسمه.

- ضمير الآخرين (الغائب–المخاطب)، ويقف الغموض حافزا لمكاشفة من يكون هؤلاء حين يخاطبهم الشاعر في فرديتهم وجمعهم وحين يقول الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، في قصيدة "أغنية" من ديوان "كائنات مملكة الليل":

"أنت فاتنة

وأنا هرمٌ،

أتأمل في صفحة السين وجهي،

مبتسما دامعا

.. .. ..

أنت فاتنة

تبحثين عن الحب، لكنني

أقتفي أثرا ضائعا.

كان لا بد أن نلتقي في صباي

إذن

لعشقتك عشق الجنون

وكنا رحلنا معا" (حجازي، د.ت، 553)

فإننا إزاء ذات لا تبين قد يراها المتلقي تعبيرا عن المحبوبة، وقد يراها تعبيرا عن رمز للزمن القادم في مقابل الزمن الآفل للشاعر أو من يمثله، ويظل الضميران المتقابلان (أنت –أنا) بمثابة قوتين بينهما درجة من درجات الصراع الخفي، وتظل حركة الاستكشاف قائمة طوال التلقي مما يعني استمرار الغموض خلال الحركة الكاشفة.

إن معنى من معاني بلاغة الوصول يتضمنها الغموض، الوصول إلى ما يستهدفه الغموض من أغراض بلاغية بالأساس، فالغموض ليس مجانيا، وتخلصا مما علق به من فكرة سلبية فإنه مساحة من الواجب فنيا تحققها في سياق القصيدة، فهو يشبه الملح لابد من وجوده في الطعام شريطة ألا يزيد عن الحدود المسموحة لبقائه خصيصة فنية شفيفة صالحة لبقاء القصيدة على علاقتها بالمعاني التي تطرحها الدلالات التي تنتجها.

وقد ميز أحمد ساعي بين نوعين من الغموض: الغموض المغري والغموض المبهم أو المستغلق: "إن الغموض المغري هو سحب كثيفة تحمل في طياتها الأمطار والخصب والعطاء أما الغموض المبهم أو الاستغلاق فهو دخان بلا ماء"(ساعي، 1987، ص240)، وهو ما يؤكد اشتغال الغموض في جانبه الإيجابي كونه عنصرا يمكن توظيفه فنيا لخدمة النص الشعري الذي رأى النقاد قديما وحديثا الغامض منه الغامض نص اللذة والمتعة، قد ميزت الدراسات العربية بين الغموض الفني الذي مصدره الطبع، وبين الإبهام والتعقيد، والذي مرجعه التكلف، فعدوا الأول فناً؛ لما ينطوي عليه من قوة جذب للمتلقي، والثاني عيباً لما ينطوي عليه من عجز عن جذب المتلقي، أما الدراسات الغربية المعاصرة فقد تبنت فكرة تقصد الإغماض والتعقيد بوصفها رسالة وغاية، وركزت على فاعلية المتلقي في إنتاج النصوص الغامضة، بوصفها ممارسة إبداعية أخرى.

النتائج:

عبر رحلته المتواضعة توصل البحث إلى عدد من النتائج في مقدمتها:

1- إن البحث في ماهية الغموض وآلية تلقيه شكّل نقطة مشتركة بين التراث والمعاصرة بوصفه ركيزة من ركائز الشعر ووسيلة إنتاجه دلالاته.

2- تعدد أشكال الغموض وتصنيفاته في القصيدة العربية المعاصرة.

3- يمثل الغموض مساحة من الطرح الإيجابي في القصيدة على اعتبار قدرة الشاعر على توظيفه توظيفا فنيا.

4- يعد الغموض عنصر استقطاب للمتلقي وليس تنفيرا له .

5- الغموض يقع في عدد من عناصر القصيدة: العنوان – المعلومة – الشخصية – الأسلوب – المكان – الزمان وغيرها من العناصر.

قائمة المصادر والمراجع

1. ابن الأثير، نصر الله بن محمد (1959) المثل السائر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة القاهرة: دار النهضة.
2. أحمد، محمد فتوح (1978)، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط2، القاهرة، دار المعارف.
3. أدونيس (1988) ،الأعمال الشعرية الكاملة، ط5، بيروت، دار العودة.
4. إسماعيل، محمود حسن(2004)الأعمال الكاملة للشاعر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
5. إسماعيل، عز الدين (د.ت) الشعر العربي المعاصر، ط3، القاهرة, دار الفكر العربي.
6. الأيوبي، ياسين(1982) مذاهب الأدب (الرمزية)، ط2، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
7. البنداري، حسن(2007) طاقات الشعر في التراث النقدي، ط2، القاهرة، مكتبة الآداب.
8. الجرجاني، أبو الحسن علي بن عبد العزيز(1966) الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، بيروت، دار القلم.
9. بن جعفر، قدامة (د.ت) نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، القاهرة، مكتبة الخانجي.
10. الجندي، درويش(1958)، الرمزية في الأدب العربي، القاهرة، مكتبة نهضة مصر.

11. جوف، فانسان (1994) رولان والأدب, ترجمة: محمد سويرتي، ط1، الدار البيضاء أفريقيا الشرق.
12. حاوي، خليل (1965) سمات الشعر الحديث، مجلة الآداب، بيروت، ع 8.
13. حجازي، أحمد عبد المعطي (1993) الأعمال الكاملة، القاهرة، دار سعاد الصباح.
14. حجازي، أحمد عبد المعطي (1992)، أسئلة الشعر، جدة، ط1، منشورات الخزندار.
15. حمودة، عبد العزيز (1998) المرايا المحدبة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
16. الخال، يوسف (1958) الغموض في الشعر، مجلة شعر: بيروت ، ع6.
17. خزندار، عابد(1995) حديث الحداثة، ط1، القاهرة، المكتب المصري الحديث.
18. درويش، محمود (د.ت). ديوان محمود درويش، بيروت، دار العودة.
19. درويش، عبد الناصر(د.ت). ظاهرة الغموض في الإبداع، بيروت، المكتبة العلمية .
20. درويش، محمود (2005)، الديوان، الأعمال الأولى، بيروت، دار رياض الريس.
21. دنقل، أمل (1987)، الأعمال الشعرية الكاملة، ط3، القاهرة، مكتبة مدبولي.
22. الرماني، إبراهيم(1987)، الشعر– الغموض– الحداثة: دراسة في المفهوم، مجلة فصول القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع 304.
23. ساعي، أحمد بسام (1987) حركة الشعر الحديث المعاصر في سوريا من خلال أعلامه دمشق، دار المأمون للتراث.
24. سي هول، روبرت(1992) نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد ط1، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع.
25. شكري، غالي (1968)، شعرنا الحديث إلى أين ،القاهرة، دار المعارف.
26. شوقي، أحمد(1988) الشوقيات، بيروت، دار العودة.
27. طلب، حسن(2006) مواقف أبي علي وديوان رسائله وبعض أغانيه، كتب عربية.
28. العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل(1419هـ) الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت، المكتبة العصرية.
29. العلوي، أبو الحسن محمد بن أحمد طباطبا الحسني، أبو الحسن (د.ت)،عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، القاهرة، مكتبة الخانجي.

30. فضل، صلاح (1992)، بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
31. فيشر، أرنست (د.ت) ضرورة الفن، ترجمة: ميشال زكريا, بيروت، دار الحقيقة.
32. قصاب، وليد (1996) الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ط1، دبي، دار القلم.
33. القعود، عبد الرحمن محمد(2002): الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
34. بن قيس، ميمون (د.ت)، ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق د. محمد حسين، القاهرة مكتبة الآداب.
35. كشاجم، (1980) أدب النديم، القاهرة، المطبعة الميرية.
36. كوهين، جون(1990) بناء اللغة الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة.
37. المجالي، جهاد شاهر(2008)، دراسات في الإبداع الفني في الشعر، ط1، عمان، دار الجنادرية.
38. المسدي، عبد السلام.(د.ت) الأسلوبية والأسلوب، ط3، تونس الدار العربية للكتاب.
39. مكاوي، عبد الغفار(1972)، ثورة الشعر الحديث، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
40. هايمن، ستانلي(د.ت)، النقد الأدبي المعاصر ومدارسه الحديثة، ترجمة: إحسان عباس محمد يوسف نجم، بيروت، دار الفكر العربي.
41. ياكبسون، رومان (1988)، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حّنوز، ط1، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر.